

**Кононенко Н. Звучащий мир,
или звуковые притчи Андрея Тарковского**

Представители сегодняшнего мирового «тарковедения» вслед за Тарковским-Сталкером культуры 60-80-х - каждый по-своему, индивидуально - проходят через очистительную зону Евангельских смыслов, реализующихся в просмотрах, обсуждениях и исследовании его фильмов.

Тому способствует изначальная, преднамеренная «открытость» картин режиссера для всякого смыслового соучастия. Многочисленные культурные интертексты в них соприсутствуют и взаимопроникают, наполняя предметы, действия, мотивные и образные структуры. Сюда относятся параллели с театрально-сценическими персонажами (в том числе - чеховские герои в «Жертвоприношении»), приемами литературной поэтики (мотив «зеркальности» у Достоевского и Тарковского (1)); задействие памятников архитектуры (русские храмы в «Андрее Рублеве», античные и ренессансные сооружения в «Ностальгии»), шедевров мировой скульптуры (конная статуя римского философа-стоика Марка Аврелия в «Ностальгии», бюст Сократа в «Солярисе»); использование поэзии как формы прямой речи персонажа (стихи Арсения Тарковского в «Зеркале») (2). Значительна в фильмах режиссера внутренняя инспирированность художественным строем задействованных (или не задействованных) в них живописных творений, рождающая такие исследовательские ракурсы, как ««Сталкер» как икона»³, «Леонардо да Винчи и «Жертвоприношение»»⁴ и т. п. Иначе говоря, в фильмах Андрея Тарковского (в дальнейшем для удобства будет фигурировать фамилия - Тарковский) поэзия, живопись, архитектура становятся «персонажами» - соприсутствуют в виде отдельных голосов бытия - самостоятельных полюсов, модусов оценки. Настоящая жизнь кинопроизведений оказывается связанной со множеством контекстов индивидуальных воззрений и судеб зрителей. Кстати, о таких особенностях фильмов Тарковского говорят уже реплики их персонажей: «...Стоит здесь появиться людям, как все здесь приходит в движение..., - слышим мы в

«Сталкере», - путь делается то простым и легким, то запутывается до невозможности...». Речь идет о некой Зоне контакта, выявляющей скрытые желания и истины.

Знаменательно, что в некоторых исследованиях, осваивающих художественное пространство кинокартин режиссера, исходным становится сам принцип сотворчества и соучастия. Так Дм. Салынский, например, рассматривает семь картин Тарковского как некую многоуровневую космогоническую мифологическую систему, выделяя в ней несколько независимых хронотопов (областей проживания) (5).

У современного лингвиста все выше сказанное наверняка вызвало бы ассоциации со структуралистским пониманием замысла музыкального (и мифологического) произведения, который «осуществляется в слушателе и благодаря ему...»: «Миф и музыкальное произведение оказываются дирижерами, а слушатели - молчаливыми исполнителями» (6). Тем удивительнее замечать в искусствоведческих изысканиях, трактующих художественный мир фильмов Тарковского в Тварно-космогоническом ключе, игнорирование музыкального модуса этой космогонии. Ведь не секрет, что именно музыка и кинематограф, в результате непосредственного оперирования категорией времени, более всех иных искусств подвергаются воздействию мифологических архетипов художественного мышления.

Однако при выделении звуко-музыкальной составляющей из синтетического целого кинокартин режиссера необходимо учитывать одну очень важную их особенность. Особая контактность кинематографа Тарковского по отношению к другим видам искусства объясняется отношением самого режиссера к *запечатляемой* в кинообразе действительности. Дело в том, что, по Тарковскому, честный художник видит в бытии (и отражает в своих творениях) Божественную открытость. Оттого и суть художественного образа - в его причастности к бесконечности. «Сопоставить человека с бесконечной средой, сличить его с несчетным числом людей, мимо него и в дали от него проходящих, соотнести человека

со всем миром - вот смысл кинематографа!» (7). Бесконечность же, сама обладая нерасчленимой целостностью, уже внутри себя содержит искусство как в целом, так и в отдельных видовых своих проявлениях. Потому «общение» может быть как осознанным намерением, так и проявлением имманентной безграничности существа Божественной действительности. Отсюда – два уровня ассоциативных связей, соединяющих смысловое поле фильмов со «старыми» видами искусства. Первый исходит от авторской воли, второй же – от самой *запечатляемой* целостности жизни, ее «самостоятельного» функционирования. Рассматривая под таким углом зрения музыкальную сферу творений режиссера, можно заметить, как в постепенной эволюции всей художественной системы Тарковского (назовем ее метафильмом) происходит переход от музыки, иллюстрирующей эмоциональный сюжет фильма (ряд опытов с Овчинниковым и Артемьевым), к музыке как звуковой составляющей всего *запечатляемого* мира. Дело в том, что мастер кино, ощущая внутреннее родство кинематографического и музыкального искусств, расширительно понимает и сущность самого музыкального феномена: «По-настоящему организованный в фильме *звучащий* мир по сути своей музыкален – это и есть настоящая кинематографическая музыка» (8).

Но ведь здесь уже дает о себе знать особое, композиторски творческое слышание самой *запечатляемой* кинофильмом реальности бытия. В искусствоведении для соприкосновений с подобным явлением культивируется понятие художественной действительности. Музыкаведческая его интерпретация (применяемая к генезису музыкальной речи) разграничивает две группы слуховых явлений, исторически представляющих материал для музыкальной композиции. Экстрамузыкальный полюс (по М.Ш. Бонфельду (9)) образуют звучания, вовлекаемые в музыкальную сферу из интонационно-речевой области (человеческая речь, включая междометия, крики, стоны и «немые интонации» – пластику тела, жест, мимику); интрамузыкальный полюс

составляют немusикальские (по назначению) импульсы, связанные, однако, с музыкальными звуками (бой часов, клаксон автомобиля, почтовый рожок и т. д.). Как видим, весь праречевой слой музыкальных звучаний вместе со сложившимся, речевым (собственно музыкальными произведениями), удивительным образом по своему составу совпадает с тройственным содержанием звуковой дорожки всякого кинофильма (шумовым, речевым и музыкальным). Таким образом, кинорежиссерская деятельность в сфере звука может вполне быть приравнена как к композиторской, так и к музыковедческой, ибо обладает возможностью как обрабатывать и создавать звучания, так и выстраивать исследовательскую концепцию их генезиса.

Последнее оказывается занятием, весьма актуальным в наше время стремительного технического прогресса, неуклонно обновляющего звуковое качество музыкального материала. Ситуация такова: «На протяжении всей истории музыки европейской традиции, то есть с начала Нового времени и до наших дней, сфера музыкального материала неуклонно расширяется. Весьма медленное и постепенное на первых этапах разрастание превращается в лавинообразную по скорости и широте охвата экспансию – на последних, вбирая в себя многоликие звучания – от безусловного приоритета дарованного человеку голоса – вплоть до использования не только издаваемых на инструментах и всех иных существующих в природе звучаний, но и создаваемых искусственным путем (на электронных синтезаторах)» (10).

Так звукотворческие запросы формирующейся эстетики Тарковского начиная с «Соляриса» нашли отклик в новоявленных в отечественной музыке экспериментах в сфере электроники. Творчество Э.Артемьева, обогащенное в начале семидесятых ресурсами синтезаторов АНС и СИНТИ-100, составило идеальную почву для моделирования разных слоев звуковой реальности в синтетических творениях режиссера. В частности, появилась возможность произвести своеобразный генезис музыкальной культуры – выявить взаимоотношения разных этнических и исторических музыкальных традиций

через попытку их приведения к единому темброво-акустическому знаменателю. (Заметим, что такая quasi-музыковедческая концепция приближает художественный строй фильмов Тарковского к метатекстам его современников – музыкантов).

Исследование закономерностей становления звуковой координаты метафильма позволяет говорить о существовании некой художественной концепции звука Тарковского. И одну из важных ее сторон можно обозначить как культурно-творческую (учитывая и происхождение слова «культура» от «культ»).

На протяжении целостной «метапартитуры» режиссера прослеживается вектор развития, запечатляющий процесс одухотворения музыкальной материи. Результатом такого возвышения становится внутреннее единство звуковой составляющей картин и – бытия. Однако сам запечатлеваемый при помощи звуков мир в духовном плане еще далеко не достиг того близкого Творцу идеального состояния. Даже наоборот, зачастую он слепо отдаляется от Него. Соответственно и звуковые «слои» фильмов Тарковского в своей внутренней динамике не избегают этого обратного направления (в сторону материи и распада). Такое духовное противостояние, собственно, и рождает драматургию фильмов А.Тарковского. Действенность их духовного поля как нельзя лучше комментирует дневниковая запись от 29 марта 1982 года, где режиссер размышляет о св. Антонии, его святости и искушениях: «...действительно, пределычеловеческой свободы ограничены с одной стороны злом, с другой – добром. Но я никогда не слышал о ком-то, борющемся за духовное восхождение, и одновременно засыпающем, падающем. Восходить – неизбежно значит бороться» (11). Так и киноповествование дробит своим временным развертыванием духовный порыв человечества на череду попыток «возвышений» и «падений». Звуковая «партитура» отвечает на это дробным внутренним иерархическим движением. Бытовые и природные шумы стремятся очеловечиться. Сама человеческая речь подвергается музыкальному оформлению. Собственно

музыка оказывается последним, предфинальным уровнем – она постепенно вытягивает в себя весь остальной спектр звучаний, чтобы СЛОВО уже было воспринято миром целостным, не содержащим внутренних противоречий (см. схему Приложения).

Итак, именно музыка наделяется в этом «очищающем» процессе режиссирующей ролью (а не словесная речь, прямо архетипически связанная со СЛОВОМ). Вероятно, это связано с тем, что музыкальное искусство, как уже говорилось, оказывается наиболее изоморфным внутренней сущности мира фильмов Тарковского и потому наиболее правдиво выражает стремление этого мира к Творцу.

Эволюция звукового мира семи фильмов Тарковского проходит в тесной связи со становлением мирового кинематографа как звукового искусства. Обозначим для исторически-временной наглядности семь субобластей, семь этапов этого процесса: «Иваново детство» – 1962, «Андрей Рублев» – 1966-1971, «Солярис» – 1972, «Зеркало» – 1974, «Ностальгия» – 1983, «Жертвоприношение» – 1986.

К моменту появления на мировом экране первого фильма Тарковского («Иваново детство») звукозапись, исторически оформившаяся в кинематографе гораздо позже визуальных технологий, занимала уже равноправную с ними позицию в создании кинообраза. В соответствии с различными методами звукоформления дорожка содержала три основных типа явлений: шумы, музыку и речь. В связи с этим в «Ивановом детстве» еще преобладает расчлененная звуковая партитура с ярко выраженным контрастом внутри звуковой «триады». В звукообразной среде фильма можно выделить два основных полюса, связанных с различием звуковой прерывистости и звукового дления. Бытовые шумы и речь с одной стороны, и преобладающее количество музыки – с другой, реализуют в фильме оппозицию разных «слоев» реальности – материальной исторической действительности (смерть, война, искалеченная детская психика) и сферы духовной «надвременности» (счастливое прошлое Ивана, перетекающее в

метафизическое будущее – сны героя и зрителя).

Однако причина изначальной расчлененности звуковой структуры «Иванова детства» видится не только в недостаточном уровне технического оснащения советского кинематографа того времени. Важным источником звуковых особенностей фильма представляется сам идейный замысел картины – не плавное перетекание, но резкие стыки и переломы в звучаниях лучше соответствовали образу покалеченной войной детской психики. «Здесь все очень глубоко, страшно и правдиво, здесь нет места приключенческой романтике» (12), – говорит о фильме сам режиссер. Духовные процессы, как и физические, предстали в картине в обнаженном виде.

Так образная сфера смерти (то есть настоящей физической реальности) в звуковом отношении представлена нарочито сниженно. Об этом свидетельствует уже специфическая резкость (отсутствие временного, «мелодического» дления), объединяющая шумовые и речевые характеристики. Не случаен сам выбор озвучиваемых деталей. В «партитуре» количественно доминируют такие звучания, как солдатские шаги, выстрелы, звуки вращения ручки радиации, пишущей машинки, передающие атмосферу грубой физической реальности и словно заранее протоколирующие, измеряющие события человеческих жизней своей грубой неотвратимостью и бездуховностью. К тому же несовершенство физического мира передано замещением функций элементов звуковой дорожки, противоположным одухотворяющему движению. Человеческая речь в ряде случаев оказывается лишенной своей прямой вербально-смысловой функции, звучит как фон или угрожающий шум. Это три эпизода с непере译имой немецкой речью. Причем в двух из них смысловая сторона вносит лишь шаржированный оттенок в трактовку обобщенного образа немецкой нации (нужно учесть, что образ этот в фильме – почти исключительно звуковой, что придает ему устрашающе-суггестивное воздействие и выказывает положение неприятия, отторгаемости, неопознанности в сознании мальчика). Вот текст первого разговора, сопутствующего воспроизведению в сознании Ивана обстановки

на оккупированной немцами территории:

1 – «Ну перестань, подумаешь, какое большое дело!»

2 – «Отставить разговоры!»

3 – «Уши у меня болят».

1 – «Подумаешь, какое большое происшествие!»

2 – «Если б у тебя так болели зубы, как у меня!»

Шизофреническое распадение реальности на не стыкующиеся друг с другом части, «зашифрованное» в этом разговоре, еще больше усиливает в подсознании зрителя эффект поврежденности психики ребенка.

Любопытен момент режиссерского «самоанализа» внутри звуковой ткани фильма. Во второй косвенной звуковой характеристике немцев, включенной в сон ребенка о матери, в «зашифрованном» немецкоязычном тексте опосредованно передается и авторское отношение к звуку как атрибуту войны:

1 – «Ты не знаешь, сколько мы будем находиться в этом болоте?»

2 – «Нет, не знаю».

3 – «Какие же ставятся странные вопросы!»

1 – «Ну знаешь, все уж надоело!»

2 – «Как холодно здесь!»

1 – «Перестань стрелять, у меня уже уши болят!»

При этом роль, отведенная в картине музыке, фиксирует исходное ее положение в метафильме Тарковского. Конкретные музыкальные эпизоды (сочиненные В. Овчинниковым) выступают своеобразным эмоциональным комментарием (13) к событиям жизни, снам и воспоминаниям Ивана. Причем, в ряде сцен, показывающих жизненные реалии, «музыкальная» партия звуковой дорожки словно проникается грубой шумовой атмосферой войны и начинает воспроизводить ее своими средствами (например, антиэстетичное использование музыкальных инструментов в сцене «игры» в войну в заброшенной церкви).

Группа природных звучаний стоит особняком в образной системе

фильма. Однако, следуя сюжетному движению картины, она становится соединяющим звеном между двумя контрастными сферами (бытовыми шумами и музыкой).

Эта область в фильме тесно связана с рядом настойчивых вкраплений из мира традиционной народной культуры. Его присутствие заметно проступает, например, в символике сцены с сумасшедшим дедом (которая, кстати, включает и народное интонирование). Заданное этим эпизодом архаическое поле придает своеобразную семиотическую окраску целому ряду звуковых элементов фильма. Так голос кукушки читается в картине как традиционный в народной культуре звуковой код речи с «того» света, что и вносит тот дополнительный (к музыке В. Овчинникова) метафизический оттенок в сцены снов-воспоминаний Ивана. То же касается и звуков дождя и грома, сопровождающих последнее забытье мальчика перед походом. Вообще появление воды в фильмах Тарковского, как правило, возвещает границу между «мирами». В «Ивановом детстве» идея эта символически реализуется и в пространственных координатах – в образе реки, протекающей между «тем» и «этим» берегами, между жизнью и смертью. Звук падающих капель в фильме возникает всякий раз при переходе из внешнего «слоя» действительности во внутренний. Капли, падающие на руку спящего в землянке Ивана, приравниваются «потусторонним» каплям воспоминания – сна о матери и воде в колодце. При переходе в метафизический слой действия речевая координата используется с обратным знаком: меняются характеристики голоса Ивана на более мягкие, спокойные.... Не случайно при приближении последнего часа Ивана мы все чаще слышим «водную» стихию. Появление в кадре мертвых Ляхова и Мороза всякий раз сопровождается водным всплеском. Сюда же, по ту сторону нормальной реальности, «перемещаются» и звуки быта – лейтмотив жестких солдатских шагов, сохраняя мерный ритм, меняет звуковую фактуру на мягкие водные переливы.

Таким образом определяется роль природных звучаний как

ассоциативной прослойки между двумя реальностями, выявляется устремленность земной несовершенной звучащей фактуры (речи, шумов) к своему метафизическому прототипу (музыке).

Итак, при помощи монтажа звуковых линий и обмена звуковых «слоев» своими функциями уже на этом раннем этапе творческой биографии Тарковского намечается «взаимопритяжение» элементов внутри звукового целого метафильма. Но в «Ивановом детстве» только намечено это движение. Еще слишком заметен стык между «мирами».

«Андрей Рублев» развивает найденные в первом фильме звуковые соотношения. Остается прежним звукорежиссерский инвентарь. Не меняется и принцип творческих взаимоотношений с композитором В. Овчинниковым – музыкальные эпизоды продолжают выполнять функцию обобщенного *комментария* к действию. В этом фильме еще более углубляется тема Страстей. Возникает звучание народа как массы, в связи с чем расширяется диапазон речевых характеристик. Предельные психологические состояния толпы выражаются в звучаниях, граничащих с шумами. Смысловая сторона речи в таких случаях отходит на задний план, зато экспрессивные свойства усиливаются. В ряде сцен-массовок, изображающих набег татар, невозможно вычленить отдельные реплики из общего потока, воспринимаемого как шум, гул – отдельные стоны, крики, плач, причитания, вопли, кряхтение сливаются в целостное звуковое поле, нивелируя главное речевое свойство – членораздельность. Звуковая же характеристика татар и вовсе образуется из наложения резкого гортанного говора, конского ржания, свиста, стука тарана, собачьего лая. Здесь продолжена линия фонически-шумовой интерпретации вражеской силы, начатая в «Ивановом детстве» в характеристике немцев – татары предстают звукообразом на треть человеческим, на треть – животным и на треть – шумовым, что опять вступает в диалог с традиционно-фольклорной семантикой (нечисть). Не случайно собачий лай как символ нечестивости, сопровождает и «отпадение» Кирилла. Отражением ущербности, убогой искалеченности людских судеб становится и речевая

неполноценность персонажей (Бориска – заика, немая хмыкающая и вздыхающая Дурочка, Скоморох с обрезанным языком). Символическим завершением темы «распадения» речевой «партии» фильма оказывается обет молчания Андрея, символизирующий странствие по земному аду, в котором связь между человеком и Богом (единая Соборность) утеряна.

Спасительным звуковым мостом, воссоединяющим разрушенные связи, снова становятся голоса природы. Поворотные, очищающие, творчески возрождающие моменты действия сопровождаются звучанием водной стихии (очищающий дождь после выкалывания глаз и чтения Евангелия в церкви; ливень, сопровождающий поиски глины), огня (очистительная печь обжига).

Своеобразный же колокольный отсчет времени, согласно смыслу последней новеллы фильма, становится символом духовного возрождения нации. Удивительную особенность колокольного звона как явления культуры составляет сочетание сигнально-прикладной функции и духовного смысла. В контексте звукового мира метафильма Тарковского эта особенность символически предвосхищает воссоединение шумовой и музыкальной звуковых сфер.

Итак, на первой стадии метафильма Тарковского («Иваново детство», «Андрей Рублев») основу музыкального замысла официально составляет партитура, специально написанная для картины композитором (В. Овчинниковым). Остальные голоса звуковой сферы, хоть и связываются в общую с музыкой смысловую структуру, в основной своей массе все же принципиально (как по идейным, так и по технологическим причинам) относятся к «не музыке».

В одном из диалогов с О. Сурковой запечатлен поворот, произошедший в киномузыкальной эстетике режиссера во время работы над «Солярисом»: «Может быть, для того чтобы заставить по-настоящему зазвучать мир в кинематографе, целесообразно будет отказаться от музыки. Ведь по сути своей мир, трансформированный кинематографом, и мир,

трансформированный музыкой, – это спорящие друг с другом плоскости. А иногда и взаимоисключающие» (14). В этом высказывании Тарковский словно подвел итог своему начальному периоду работы в кинематографе. Не последнюю роль здесь, вероятно, сыграл опыт, приобретенный в творческом контакте с В. Овчинниковым и комментаторским функционированием музыки внутри киносинтеза – в его лице. Музыка как эмоциональная «педаль» к изобразительному ряду режиссёра больше не интересовала. К тому же, за «спорящими плоскостями» кинокадра Тарковского, возможно, стояли и «спорящие» взаимоотношения между двумя творческими индивидуальностями (режиссёром и композитором), выливавшиеся в почти равноправное соавторство. Во всяком случае, уже к тому времени режиссер пришел к осознанию внутри своей кинообразности качества логической неформулируемости, так схожего с природной нелинейностью смыслового развертывания в музыкальных произведениях. Кстати, возникшее у Тарковского стремление к выявлению в своих картинах особой музыкальности *запечатляемой* действительности вписывалось в общую тенденцию в советском кинематографе к притчевому, метафорическому способу высказывания (отвечающему особенностям эпохи застоя).

Стало ясно, что структура сюжета в кино не должна укладываться в линейные схемы (а именно такая смысловая однозначность лежала в основе популярной монтажной концепции кинематографа) и, тем более, исчерпываться простой эмпирической логикой. Уже в «Ивановом детстве» материал в процессе оформления заявил о своей изначальной многоаспектности. Сама киновизия (изобразительный ряд) обнаружила возможности адекватного запечатления духовной реальности (вспомним кадры, отснятые оператором Вадимом Юсовым ручной камерой в здании разрушенной церкви в сцене «игры» в войну). Таким образом, внутри собственно области киносредств была обнаружена та мера внутренней музыкальности, которая и позволила говорить, имея в виду присутствие в первых фильмах авторского музыкального *комментария*, о музыкальных,

«спорящих друг с другом, плоскостях».

В то же время все, что относилось ранее к звуковой «не музыке», (шумы, речь) остается принадлежностью того «мира», который Тарковский хочет отныне «заставить зазвучать» на экране. Потому описанная выше «грубая» звуковая материя, вместе с ее «переходными» значениями, оказывается важной составляющей структуры всего метафильма как одно из средств омузыкаливания целого. Не даром отныне роль композитора в создании фильма резко меняется – в обычный музыкально-сочинительский процесс внедряется пограничная область философствования в звуках, что все дальше продвигает собственно композиторскую функцию к ее слиянию с режиссерской. А ведь это не для каждого музыкального автора (работающего в сфере киномузыки) приемлемо даже в период актуализации культуры квази- и метатекстов. Не случайно Э.Н. Артемьев, вполне принявший образ мышления режиссера (работал с Тарковским в «срединных» картинах метафильма), все же вспоминает о сложности и неоднозначности ставившихся перед ним задач: «Он мне звонил: «Я начинаю картину, почитай сценарий». Потом мы очень долго говорили по сути сценария. Речь шла даже не о стиле, а как вписаться в кадр, *одухотворить* его музыкальным приемом... Андрей Арсеньевич видел задачу композитора в том, чтобы выразить через акустическое – философское; музыка ли это в традиционном смысле или шумы – это вопрос средств. Сейчас это кажется естественным, но *музыканту* трудно отказаться от музыки. Раствориться в кадре мне было довольно трудно» (15).

Интересно, что после окончания работы над «Ивановым детством», в 1962 – 1964 годах, Тарковский сам приобретает опыт (впоследствии не повторявшийся) работы в сфере звукорежиссуры. «Полный поворот крутом» (по Фолкнеру) в жанре радиопьесы не был просто средством заработка во время очередного «безработного» периода в творчестве советского кинематографиста. Сфера эта оказалась близка режиссеру по разным причинам. Одна из них, возможно, – бесконечно чуткая восприимчивость к

творчеству отца, углубляющаяся с каждой новой кинокартиной. Не всем известен тот факт, что в 1931 -32 годах (в период рождения Андрея) в советском эфире прозвучали две радиопьесы Арсения Тарковского («Повесть о Сфагнуме» и «Стекло»), в которых поэт, в том числе ставит перед собой задачу организации звуковой фактуры произведения. Уже поэтому можно считать вполне естественным то пристрастие, с которым его сын-режиссер, впервые ощутив себя в 60-е годы мастером кино, окунается в радиокультуру 30-х.

Советское радиоискусство именно в 30-е годы пережило пик своего развития. Тогда оно развивалось в атмосфере дискуссий, всколыхнувшихся вокруг вышедших в Германии книг «Гороскоп радиопьесы» Кольба и «Радиовосприятие» Лампе. В соответствии с приматом какого-либо из звуковых элементов в творчестве наших авторов радиокomпозиций наметились три направления: «наивный натурализм» (примат шумовых эффектов), «вербализм» (главенство речи) и «мелодизм» (поиск музыкального ключа к композиции). Знаменательно, что, несмотря на существенные различия в подходе к жанру, эти три тенденции соприкасались в главном – поиске способа *интеграции* звучаний. И если Арсений Тарковский опирается в своих пьесах на опыт Толлера в «вытягивании» звуковой фактуры (шумов, музыки) из слова, то Андрей явно наследует принципы последнего («музыкального») направления. Тарковский – режиссер внимательно отнесся и к радио-опыту 20-х г. (Бишоф, Цукер, Кесснер). Слушая записи спектаклей Вс. Мейерхольда, он улавливает особый способ организации эмоциональной среды спектакля при помощи выявления единой ведущей интонации в произведении (что достигалось Всеволодом Эмильевичем еще в технических условиях 30-х годов – в частности в результате нахождения точек соприкосновения междуречью и музыкой) (16).

Радио-опыт Тарковского, реабилитировавший в отечественном радиоискусстве направление «слуховой пьесы», доказывает интерес режиссера к чисто звуковому жанру, поиск нового, адекватного качества

звучания *физической реальности*, запечатляемой кинофильмом, Не случайно для Тарковского «толчком и поводом к поиску, который хотелось реализовать *сначала в радиоэфире* (Н.К.), а потом в пространстве и времени киноэкрана» (17) стало базовое исследование по онтологии кино («Природа фильма» З. Кракауэра 1960 г.) (18). Но нужно отметить, что особую роль качества звуковой составляющей в кинофильме уже в 1940 г. уловил А. Мальро, заметив в своем «Очерке психологии кино»: «Искусством она (*движущаяся фотография* – Н.К.) станет только тогда, когда кинохудожник поймет, что дедушкой кинематографического звука является не грампластинка, а композиция радио» (19). А. Шерель же называет радио «полигоном обработки опыта театра и передачи его кинематографу» (20). Процесс создания радиопьесы неожиданно стал хорошей школой абстрагирования звукового компонента театра от зрительного, что в кино стало необходимым условием полной реализации гибкой системы звуко-зрительных отношений. В связи с этим интересно, что Тарковский на своем собственном опыте следует историческому ходу развития звукозаписывающего искусства, прослеживая его самоопределение внутри синтетических видов.

Симптоматично, что радио-опыты Тарковского совпали с пиком экспериментов на Западе в области акустики и электронной техники. Появление новой звукозаписывающей аппаратуры открыло возможности акустического преобразования звука, поиска новых промежуточных тембровых фактур (при помощи микширования и монтажа, техник экспансии и компрессии и других приемов). Вслед за этим в кино начались поиски звукооператоров и режиссеров в области звукового синтезирования, нацеленные на интеграцию составляющих звуковой дорожки.

Это сказалось на абсолютно новом уровне звуковых связей, пронизавших и метафильм Тарковского.

Начиная с «Соляриса» в картинах Тарковского обновляется сама система взаимоотношений между звуковыми мирами (шумы – речь –

музыка). Происходит «скачок» в духовном восхождении, намеченном с самых первых фильмов. Это связано и с повышением общего уровня культурных связей – углубляется диалог с шедеврами мирового искусства, способствующими развитию в художественной структуре фильмов духовного измерения. Прежде всего это связано с началом кинематографического претворения духа баховской музыки, которое, возвышая звуковую сферу фильма, одновременно все более утверждает ее как глубинную составляющую авторского замысла.

Мир же авторской музыки отныне связан со сферой преимущественно звукошумовой. Последняя в результате окультуривания на синтезаторах (АНС и СИНТИ-100) наделяется эмоциональными характеристиками – одухотворяется. При помощи выявления акустических эквивалентов достигается общность всего звукового пространства фильма (21). Это оказывается возможным при предельном усложнении состава самого звука – его синтезировании. Э. Артемьев, занимавшийся в «Солярисе» оформлением звуковой среды, характеризует весь звукошумовой комплекс «Соляриса» как «синкретический метатембр» (22) или «гиперсаунд» (23), полученный на основе монтажа различных звуковых элементов, записанных на отдельные магнитные пленки и обработанных на синтезаторе. В результате в фильме моделируется некая замкнутая звуковая *вселенная*, где музыкальная материя рождается из шумов, и наоборот, что уже на чисто звуковом уровне придает данному кинопроизведению степень смыслового обобщения, близкую жанру кинопритчи, «...Андрею нужен был не композитор, а нечто вроде *звукорежиссера с композиторским ухом*. Специалист по шорохам, гулам, эхо, шелестам... Нужна была звукомагия..., » (24), – говорит в одном из интервью Э. Артемьев.

Сам режиссёр видел преимущества такого метода организации звукового пространства в его физиологическом, суггестивном воздействии на зрителя, усиливающим активное восприятие изобразительного ряда. Но более всего его привлекала возможность создавать таким образом смысловую

многомерность звуковых образов: «В следующей своей картине непременно попробую, чтобы было совсем не понятно, что звучит. То ли музыка, то ли голоса или просто ветер шумит. Что-то звучит... А что?» (25). Таким образом провоцировалась необходимая зрительская активность в восприятии картины. Возникали искомые ощущения единства и внутренней подвижности мира.

Полнота смыслового воздействия звуковой среды во многом зависела и от выработанных в радио-опытах приемов минимализации, отбора звучаний, способствующих активному включению звуковой среды в глубины замысла режиссера. Э.Артемов так вспоминает первые пожелания Тарковского, (сделанные, кстати, после совместного с режиссером просмотра «Андрея Рублева»); «Я бы хотел в «Солярисе» еще точнее решить музыку, и мне кажется, что это возможно сделать минимальными средствами: может быть, один-два ярких звука. Они могут быть внутренне сложными, но главное – чтобы выражали характер и смысл эпизода, которые сопровождают» (26).

Итак, в «Солярисе» звуковой мир исходно делился на конкретные шумы (земная природа), музыку некоей Творческой космической субстанции (звуки Океана и орбитальной станции) и органное звучание Хоральной прелюдии И.С.Баха «Ich ruf zu Dir» («Я взываю к Тебе»). Все эти сферы, подчиняясь в ходе действия фильма основной идее внутренней интеграции изображаемого мира, оказались объединенными перекрещивающим звуковым синтезированием, использующим, кроме самых разнообразных шумовых фактур, звучание хора, оркестра и отдельных солирующих музыкальных инструментов.

Организованное синтезатором звуковое пространство может вмещать в себя любые из трех составляющих звуковой дорожки. Последовательное их включение слышим во фрагменте «воспоминаний» Хари о Земле – космический разум воспроизводит человеческий мир посредством картин Брейгеля (цикл «Времена года») и некоей звуковой ауры Земли, созданной Э.Артемовым. Внутри последней мы различаем голоса птиц, людское пение,

лай, стук колес проезжающего поезда, колокольные звучания. Человеческая жизнь с ее природной средой, культурой и цивилизацией здесь оценены «со стороны», без активного преобразующего вмешательства (Хари «учится» земным мыслям и чувствам).

Иной уровень музыкального опосредования – в сценах, где встречается одномоментное наложение разных фактур.

Так эпизод автомобильного проезда по туннелям (снимавшийся в Токио) в звуковом отношении решался путем сложного наложения шумов и музыкальных подложек. Утяжеляющим средством среди них стали записи проезда танков, извержения вулкана, многократно наложенного соло ударных, поставившие точку в звуковой реализации символа гибельной роли цивилизации в истории человечества. Так реализовывалась изначально поставленная задача смысловой организации шумов: их «темброво-ритмическая обработка на синтезаторе, «пропитывание» какой-то музыкальной тканью с тем, чтобы их звучание приобрело яркую индивидуализированность, специфичность и эмоциональную выразительность» (27).

«Голос» же космической субстанции, Океана при помощи сложносоставных звуковых структур оказывается приобщенным к внутриментальным сторонам реальности фильма. Он становится музыкально-метафорическим воплощением духовного восхождения Криса. В основу «темы» Океана легли по-разному записанные звуки рояля, сведенные в единый комплекс и обработанные (в том числе – кластеры с денатурализованным тембром). Общность человеческого и вне-человеческого проявится в соединении этих звучаний с напластованием хоровой (шепот) и оркестровой (созвучия духовых и струнных инструментов) фактур как атрибуты земного человеческого сознания – в сцене сна Криса. Духовное «восхождение» героя к Творцу (параллельное реальному воплощению в кадре умершей жены) происходит в момент пребывания его в подсознании. В развитии звучащего в этот момент

метатембра совершается эволюция: отдельные звуковые слои в ладовом отношении начинают модулировать в f-moll – каждый из хористов, к примеру, произносит любые слоги на одной, произвольно выбранной ноте гаммы (c-moll), остальные линии постепенно приближаются к фактурному рисунку гармонической фигуры Хоральной прелюдии Баха. Таким образом, в «Ich ruf zu Dir» («Я взываю к Тебе») открывается изначальный молитвенный смысл обработанного Бахом хорала, а все звуко-духовное поле фильма начинает «модулировать» в сторону прозрения и покаяния. Положение органного хорала в драматургии фильма, приближенное к роли *cantus firmus* в остинатных формах, способствует становлению этой важной мысли.

Далее, на протяжении действия картины, и собственно органной тембр приобретает роль конечной цели в избранном композитором и режиссером звуковом пути – партия синтезатора предстает как *новое* претворение древнейшего (также имитирующего внутреннюю многотембровость) гиперинструмента, уже сама «подстраиваясь» к его гармоничному звучанию. Музыкальной кульминацией фильма становится момент «программного» объединения тембров органа и синтезатора, аккомпанирующего хоралу оркестровой, хоровой и вибратонной партиями. Такое функционально-семантическое уподобление двух разведенных историей инструментов способствует попытке метафорического восстановления утерянной миром звуковой (а, следовательно, и духовной) гармонии. Ведь именно органному звучанию, в отличие от синтезаторного, оказывается доступным мелодическое развитие мысли, воплощающее способность к творческому высказыванию вообще (в чем сказываются недостаточная развитость и конечная заданность внутренней структуры искусственно полученных на синтезаторе тембров).

Эта проблема резко актуализировалась в XX веке и обертонами не только в музыкально-технологической сфере, но и в духовной области. Не случайно современный композитор С.С. Беринский связывает отсутствие

интонационной основы в современной музыке с самым настоящим массовым духовным голоданием в среде музыкантов (которое есть, как известно, не просто отсутствие духовной пищи, но утрачивание всякого стремления к ней): «Думаю, потеряно этическое начало, внутреннее напряжение личности; отсутствует тяжелый вздох покаяния, который рождает интонацию в поисках истины, в борьбе то ли с самим собой, то ли с темными силами» (28).

Потому, вероятно, именно в органной «партии» фильма метафорически отражается и найденная в «Андрее Рублеве» гармония Троицы; ее звучание слышно здесь в трио-фактуре хоральной обработки.

Таким образом, уже на музыкально-историческом (а не на внешне-звуковом, как в том же «Рублеве») уровне разрешается проблема творческого молчания-кризиса, выявляются его причины и следствия, ставятся во взаимозависимость духовная и материальная стороны художественного произведения.

Но музыкально-исторический генезис (как и поиск путей разрешения духовных вопросов) в «Солярисе» не ограничивается лишь темброво-исполнительскими проблемами. Уже в этой картине в «заифрованном» виде присутствует идея духовного единения Востока и Запада, заинтересовавшая режиссера в начале семидесятых. Реализуется она в чисто звуковой сфере. Все европеизированные (по окраске и ладовой организации) звучания Сна Криса оказываются интегрированными тембром якутского темир-комуза. Последний, как выяснилось, имеет большое количество спектральных составляющих, что позволяет свободно обращаться с различными комбинациями обертонов, манипулировать микроритмическими и микрополифоническими процессами (29).

Так, звуковая сфера «Соляриса» обнаруживает глубокую духовно-философскую основу. В контексте целостного метафильма Тарковского не случайным видится в самом начале следующей картины появление эпизода преодоления физической немoty («Я могу говорить»): для восстановления утерянной духовности требуется внутреннее сосредоточение, свойственное

восточным культурам – только оно, по мнению Тарковского, способно отвлечь взгляды наших современников от призрачных благ цивилизации и направить их на подлинно духовный путь – путь «взывания» к Всевышнему и общения с Ним через молитву. И, как мы выяснили, в художественной системе фильма путь к этому взыванию лежит, в том числе через поиск внутреннего единства звуковой дорожки.

Добавлю, что к собственно речевой составляющей звуковой «партитуры» «Соляриса» отношение также было особое. Усугубилась по сравнению с предыдущими фильмами ее *мелодизация*: «Он никогда не показывал, но интонацию заставлял точно повторять, – свидетельствует ассистент режиссера М.С.Чугунова. – Он не всегда вникал, как они говорят на съемке, но зато на озвучивании вынимал душу: попробуй, поведи голос вверх, а ему надо вниз – часами...» (30). Это еще раз доказывает, насколько важным для Тарковского в создании образа стало его непосредственное звуковое выражение (31). Причем повышенного уровня квази-музыкальной звучности достигают моменты особого актерского эмоционального вживания в роль (вспомним типичные для А. Солоницына психологические состояния «на грани»), ведь «живая интонация как бы выводит слово за его словесные пределы...» (32). Конечно, это было и особой данью духовной (как и материально-звуковой) расположенности к строю поэзии отца. Не случайно исследователями отмечается особый уровень музыкальной звучности в стихах Арсения Тарковского (33).

В отношении речи можно еще добавить следующее: здесь, как и в случае со звучаниями Океана, зондирующего души людей, конечным пунктом «эволюции» становится f-moll-ная Хоральная прелюдия. Ведь изначальным ее прототипом является протестантская молитва – взывание к Господу (которая сама по себе – есть идеальное выражение человеческой речи, здесь же претворенное в надличностном звучании органа). Так сугубо звуковая история кинопроизведения выявляет положение в «космологической» концепции фильмов А.Тарковского такого явления

западноевропейской культуры, как музыка И.С. Баха.

Начиная с «Зеркала» в звуковом строе фильмов обостряется тенденция к «отбору», минимализации. Возможно, здесь сказывается интимно-дневниковая суть замысла картины. Стремление режиссера избегать открытого, эффектного проявления эмоций, наконец, находит свое полное выражение и в звуковых задачах: «Мне не важны средства, – дает режиссёр указания Э. Артемьеву. – Можно, чтобы звучало очень тихо и стало затем чуть громче: важно соотношение» (34). В самом звуковом материале происходит обновление: значительно возрастает роль цитатных моментов (И.С. Бах, Г. Перселл, Дж. Перголези, испанское фламенко) по сравнению с предыдущими фильмами. В этой картине выходит на поверхность сокровенное, неся за собой глубоко личные музыкальные интересы. «Исповедальный» тон фильма отстраняет суггестивно-физиологическую функцию звука. Потому, вероятно, и работа с синтезатором внешне сведена к минимуму.

Знаменательно в «Зеркале» закрепление нового способа интеграции составляющих звуковой дорожки. Композиторский (в привычном понимании) метод музыкального структурирования все более приближается к философско-символическому. Здесь сказывается, вероятно, углубление дзенских интересов режиссера в период съемки «Зеркала». Понятие медитации (свойственное Востоку мышление посредством системы символов) опосредованно сказывается в общей монтажной композиции картины и в зрительно-звуковых переключках, пронизывающих фильм. Начиная с «Зеркала», все более проявляет себя тенденция к нанизыванию-сопоставлению тембров. Усилилось ощущение целостности кинематографического мира, соответствий внутри него космического и земного, природного и человеческого (35). Вот как Э. Артемьев прослеживает эволюцию собственного стиля работы на синтезаторе от «Соляриса» к «Зеркалу»: «Это была не линейная музыка, в понятиях композиторского мастерства или музыки как искусства, а *искусство соедине-*

ния звуков, связанных образно. Я сначала все равно пытался решать это музыкальными законами: то есть выстраивал материал, например, по звуковысотной зависимости, ритмически его организовывал. Потом, в следующих картинах, я от этого отказался, ибо в технике важны или, точнее, стоят на первом месте *образные связи*, а не музыкальные законы» (36). Соответственно с продвижением от фильма к фильму теряет смысл и нотно-графический метод записи звучаний. Если в «Солярисе» развитие философской идеи фильма еще можно проследить по цветной партитуре, то в «Зеркале» уже такая возможность ограничивается лишь рядом фрагментов. Происходит некий эстетический слом, фиксирующий переход от западного (рационализированного) способа музыкального мышления к квази-восточному – с его ритуальной сущностью и интуитивизмом. Основа звукового сюжета формируется теперь в открытом образном сопоставлении и взаимоотражении между всеми составляющими звуковой дорожки.

Итак, метафора «зеркальности» реализуется не только на сюжетно-философском, но и на звуко-образном уровне. Основная идея фильма – преодоление духовного разрыва между поколениями – претворяется в последовательности звуковых превращений.

Так гудок (паровозный, телефонный...) принадлежит изначально коммуникативной сфере. Естественно, что уже в качестве бытового сигнала он предстает у Тарковского животрепещущим, судьбоносным символом. Гудок выполняет в фильме скорее эмоциональную, нежели информативную роль, внедряясь в сферу отношений детей-родителей. Уже по своим природным качествам контрастируя звуковому окружению, гудок в бытовом обличье выступает разъединителем поколений. Так воздействует внезапно сменившая разноголосицу железнодорожной станции тишина, срежиссированная паровозным гудком – в квази-хроникальных кадрах отправления испанских детей в Россию. Близкий эмоциональный эффект возникает и в начальных кадрах фильма в связи со звуками паровоза, доносящимися со станции, на которую не приехал отец «и не приедет уже

никогда». Телефонный же гудок символизирует в картине трагическое недопонимание, вину героя перед матерью.

Занимая важное место в становлении духовного сюжета фильма, гудок преобразуется для путешествия по высшим звуковым материям.

Преобразившись в звучание детской дудочки, он передает атмосферу детских страхов (автор видит себя 3-4-летним мальчиком, впервые приехавшим деревню). Этот звук находится уже на первой стадии окультуривания духовым (почти настоящим) инструментом. Это – личные звуковые воспоминания режиссера о детстве. Детское сознание еще не вполне отделилось от природной стихии. Звук предстает вплетенным (средствами синтезатора) в шелест листвы и порывы ветра.

Еще один пример одухотворения стихийно-природных сил звучанием духового инструмента видим в сцене пожара на деревенском хуторе. Здесь в почти не слышимый синтезаторный гул вписано органное звучание – шум и треск огня где-то на подсознательном уровне воспринимается по-человечески выразительным.

Так происходит переход от природного пространства к культурному средствами чисто композиторского моделирования. Но та же идея звукового единства, целостности мира передается и в результате непосредственного стыка-переключения («отражения») одной реальности в другую. В самом начале фильма органная хоральная прелюдия «Das alte Jahr vergangen ist» («Старый год прошел») затихает и прерывается в зоне каданса, и эта разомкнутость дает услышать грядущий паровозный гудок ее своеобразным природным продолжением (здесь сказывается на подсознательном уровне общность природы звукоизвлечения).

Сама же хоральная прелюдия выступает как духовное опосредование сигнально-разъединяющего тембра гудка.

Духовная материя баховского хорала проистекает уже из текстовой основы (молитва – благодарение Господа о прошедшем), что сразу возвышает звучание до уровня высказывания (первый этап «движения»

между составляющими звуковой дорожки). Собственно музыкальные средства – еще один шаг на пути этого восхождения. Активное применение риторических фигур вносит особые нюансы в покаянное состояние души автора, Так использование *catabasis* (нисходящее движение преобладает в мелодии) придает звучанию оттенок покорности, смирения, Сочетания же восходящих и нисходящих линий *passus duriusculus* (напоминающих скорбные хроматические оstinатные ходы пассакалий) передают сложное состояние скорби и преодоления. В довершение всего использование трио-фактуры (олицетворяющей Троицу) утверждает прелюдию на высшем уровне духовно-звуковой иерархии метафильма Тарковского.

Движение в обратном направлении – от музыки к шуму (движение с отрицательным знаком) возникает в картине в наиболее драматические моменты взаимоотношений между детьми и родителями. Это может быть продиктовано внезапным внедрением в сюжет темы смерти. Так экзистенциально переживается героем-автором приход отца с войны (из зоны смерти). Невероятность и значительность этого события (запечатленного в кадре) переданы в сопоставлении с библейским сюжетом, воспроизведенным в «Страстях по Иоанну» И.С. Баха (контрапунктирующим изображению). Смерть Христа означает в Евангелии одновременно встречу различных ипостасей единого Бога – Отца и Сына, Спасение всего человечества, воскрешение «тел усопших святых». Музыкально-символическое изображение этого события у Баха воспроизводит не само Явление (не доступное человеческому взгляду), но реакцию на него земной природы. Причем Смерть Христа передается как «смерть» культуры (в лице преодоленной баховской музыкальной эстетики). Эффект усугубляется тем, что Тарковский использует одну из самых экспрессивных исполнительских интерпретаций квази-импровизационной партии *Organo e Continuo* в этом фрагменте. Орган здесь используется как некий шумовой инструмент, буквально иллюстрирующий то, как «завеса в храме раздралась надвое сверху донизу» (нисходящее глиссандо, в акустических условиях – почти

кластер), «земля потряслась, и камни расселись» (тремолирующие басы). Это стилистическое «выпадение» (используется дирижерская версия К. Рихтера) еще более повышает уровень изобразительности, и без того редкий в баховском аккомпанементе к речитативу. В звуковой же концепции Тарковского этот момент становится важным для иллюстрирования факта происхождения всякого (даже самого одухотворенного традицией) музыкального тембра из природно-шумовой среды.

Тот же эстетический круг проходит и речевая составляющая звуковой дорожки фильма. Одухотворяющее движение здесь связано в первую очередь с включением в фильм подлинного звучания голоса отца Андрея – Арсения Тарковского, читающего стихи. Причем действенность этого приема определяется не только особым строем отцовской поэзии (пронизанной библейскими символами), но и самим фактом ее авторского воспроизведения. Как известно, Андрея очень волновал здесь именно этот, чисто звуковой аспект – поэту пришлось с десятков раз перечитывать тексты, пока режиссер не был удовлетворен найденным таким образом наиболее естественным тоном произнесения. Это лишний раз подтверждает тот факт, что речь для Андрея Тарковского отнюдь не была чем-то однозначно информативным, но содержала и иные аспекты, зависящие от жанра, манеры, качества произнесения. В этом творчество режиссера соприкасалось с поисками филологов и искусствоведов в области музыкальной специфики поэтической речи (Б. Асафьев, А. Белый, С. Бураго, Н. Черемсина, Ж. Вандриес). Разные омузыкаливающие признаки виделись им в изучаемых поэтических произведениях: метр, аллитерация, рифма... Однако, внимание к самому процессу озвучания роднит позицию Андрея Тарковского с изысканиями, сделанными в этой области С.Б. Бураго (37). Исследователь строит свою систему на доказательстве важности в поэтической речи ее динамически-звуковой характеристики: ведь чем больше в речи звуков с разным уровнем звонкости, тем она музыкальнее. С. Руссова же, следуя подсчетам С. Бураго, утверждает, что мелодия в элегиях Арсения

Тарковского, в результате положения среднего уровня их звучности между сонорными согласными и гласными, «максимально приближена к вокальному пению» (38), Согласно такому взгляду на поэтическую речь изменение силы звучания речи автоматически влечет за собой изменение и ее высотного спектра (а, следовательно, и звуковысотной драматургии ее воспроизведения). Вероятно, Андрей Тарковский и искал в чтении своего отца ту самую авторскую манеру единственно верного произнесения, связанную с внутренней музыкальной звучностью, имманентно присущей стихотворению каждого поэта. Не последней целью этих поисков было и запечатление на звуковой дорожке столь важного для режиссера индивидуального потока времени, заключенного в поэзии отца. Ведь известно такое общее свойство произносимой поэтической речи, как замедленность темпа течения словесного потока (относительно обыденного словесного общения) (39).

Таким образом, мы можем наблюдать на примере «Зеркала» действие еще одного звена в постоянном перерождении звукового пространства метафильма Андрея Тарковского. Этим звеном стала поэтическая речь как промежуточный этап в рождении музыки из звуков человеческой речи. Здесь будет уместно упомянуть факт из истории музыкальной эстетики: ведь такого рода генезис музыкальной мысли нам уже знаком по эстетическим воззрениям Рихарда Вагнера (40). С технологической точки зрения для достижения качеств собственно музыкальной материи необходимо лишь «раздвинуть диапазон высоты звучания гласного» (41) в поэтической речи. Небезынтересна и искусствоведческая метафора, примененная Ж. Вандриесом в исследовании на подобную тему: филолог называет звуки р, t, k «шумами», что с одной стороны подчеркивает их непригодность для оформления музыкальной структуры поэтической речи, с другой – выявляет материально-физические условия происхождения самого речевого акта. Здесь, за счет общности звуковых координат, соприкасаются области литературного, музыкального и кинематографического «самоосознания».

Эпизод Смерти Христа из «Страстей по Иоанну», используемый в «Зеркале» (в момент прихода отца с войны), с точки зрения речевых характеристик также становится неким промежуточным мостом между речевой и музыкальной составляющими звуковой дорожки фильма. Об этом свидетельствует уже сам жанр речитатива, априори предуславливающий эстетические рамки для партии Евангелиста (декламация, близкая театральной). В результате мы наблюдаем отношение к воспроизводимому тексту, противоположное тому, которое мы видели в чтении Арсением Тарковским своей поэзии – звучание библейских слов не выявляет своей собственной фонетической музыкальности, а подчиняется музыкальной изобразительной символической. Например, при произнесении текста о том, как «завеса в храме раздралась сверху донизу», событие. Это иллюстрируется резким восходящим скачком на сексту, завершающимся ритмически решительным спуском мелодии. Таким образом, вероятно, достигается нужный уровень обобщения в передаче евангельского Слова. Внутри этой системы выразительных средств чрезвычайная экспрессия достигается использованием предельных возможностей голосового аппарата певца, исполняющего партию Евангелиста. Немаловажен диапазон, захватывающий крайние рабочие ноты теноровой партии (от е малой октавы до *gis* первой). В момент, символизирующий невероятность физической возможности происходящего («камни расселись»), в партии Евангелиста акцентируется звук *gis* первой октавы (предел физически возможного *forte*).

Мир человеческих страданий также приобретает отстраненно-изобразительную характеристику в квази-речевых высказываниях цитат из классической музыки. Так вокальная линия во фрагменте из *Stabat Mater* Перголези (№ 12, *Largo*), например, имитирует вздохи (*suspiratio*).

В заключении фильма Тарковский использует первый хор из «Страстей по Иоанну» И.С.Баха «*Herr, unser Herrscher*» («Господь, наш Властитель»), Крайне экспрессивное проявление речи здесь связано с использованием в партиях хора вращательного мелодического движения (*circulatio*),

сопровождаемого мерной ритмичной инструментальной партией басов. Динамика развития хоровой фактуры здесь отражает пульсацию устремленных по направлению друг к другу линий, что символизирует объединение людей в единой молитве. Вероятно, для Тарковского этот фрагмент служил иллюстрацией достигнутого восхождением всего фильма духовного единения поколений.

Основную тему «Сталкера» можно назвать экологической. Весь звуковой мир фильма организуется вокруг антитезы «природа-цивилизация». Категория духовности оказывается совмещенной с понятием природной естественности.

Динамика развития звучащего мира в «Сталкере» реализует идею «путешествия» из среды современного индустриализированного быта в «зону» духовного контакта человечества с Творцом. Трудность преодоления искусственной косности материального мира передана в особенностях структурирования содержимого звуковой дорожки. В картине нарочито доминируют электронные звучания. Этот факт играет не последнюю роль в создании образа духовно отторгаемой материи. Обычное для картин Тарковского взаимопротекание слоев звуковой дорожки здесь решено с отрицательным знаком.

Это сказывается уже во внутреннем наполнении шумовой сферы. Основу звуковых структур там составляют конкретные шумы. Соотношение между природной и урбанистической составляющими выявляет пагубное преобладание последней. Звуковыми лейтмотивами фильма становятся различные индустриальные звуки и призвуки – гудки, свистки, скрипы, дребезжание, стеклянный грохот, рев моторов. Весь этот мало приятный для слуха набор предстает в «сухом» виде, лишенном обычной «одухотворяющей» пропитки. Напротив, многие индустриальные шумы трактуется композитором и режиссером как переходные: средствами звукового микширования достигается эффект протекания между различными конкретными шумами в направлении усиления искусственной

мощи. Так дребезжание мотоцикла трансформируется в рев машины, который в свою очередь переплавляется в звучания железной дороги.

Тот же «утяжеляющий» прием применяется и к природно-людским звучаниям: человеческие шаги подаются с эффектами всевозможных металлических отзвуков, либо (шаги по воде) – с индустриальным гейт-эхом; течение водного потока, снабженное звуковыми подложками, образует некий тяжелый шум. Здесь микширование дает еще более заметные результаты – происходит превращение природных звуков в урбанистические. Чувство ужаса вызывает транспонирование звука биения птичьих крыльев в технический шум (в сцене прохода через «мясорубку»). Отсутствует доверие и к человеческому голосу, звучащему в тон окружающему дребезжанию. Здесь можно говорить о реминисценции приема озвучания апокалиптической образности в первых фильмах Тарковского. Правда, историческая военная конкретика «Иванова детства» и «Рублева» сменяется в «Сталкере» новым, современным уровнем актуализации пророчеств Апокалипсиса.

Негативное зрительское восприятие звуковой атмосферы фильма связано и с рядом «неудающихся» попыток омузыкаливания природных и бытовых звучаний. Так неполнота одинокой «молитвы» Сталкера передается озвучанием падающего (в кадре) в колодец камня: хоровой аккорд «модулирует» в урбанистический звук. Тот же эффект наблюдаем в озвучании реки: звук гонга тонет в воспроизводимом течении потока. Звучания духовых инструментов (флейты, органа), как всегда, переходят во всевозможные гудки (в заключительной сцене фильма).

Включение музыкальных цитат из классики довершает эффект психологической отторгаемости звукового мира индустриальной эпохи. Музыка предстает здесь как одна из разновидностей шумовых эффектов, сопровождающих течение урбанистической реальности (подается всякий раз на заднем плане стука колес поезда). В нивелированном радио эфиром звучании проходит ряд шлягеров, донельзя затертых, – отрывки из «Лозигрина», 9-й симфонии Бетховена, Болеро Равеля (обсуждалось

включение Марсельезы, Полета Валькирий, Праздничной увертюры Шостаковича, 1-ого концерта для фортепиано с оркестром Чайковского, увертюры к «Руслану» Глинки).

Итак, звук как несостоявшийся элемент полуискусственного бытия – отторгается. Даже классическую западноевропейскую музыку в таком зашарканном виде современное сознание не в состоянии адекватно воспринять. Что же остается в качестве духовной компенсации?

Как уже упоминалось, режиссера волновал вопрос внутренней интеграции культур Востока и Запада. В том числе, вероятно, и восточная идея отождествления музыки реальной (звучащей) и метафизической (музыки космической гармонии). Отсюда – стремление Тарковского в ситуации саморазрушения реального акта звучания (в условиях кризиса западноевропейской цивилизации) – «уйти» в слой метафизического бытия и услышать звучание внутренней гармонии мира. Такое направление движения свойственно всему метафильму режиссера (происходит постепенное продвижение от музыки явной и вполне реальной – к метафизической, скрытой в ментальных структурах киноповествования). Здесь, конечно, сказывается влияние дзенской психологии творчества, существо которой заключается в отключении механизма «понятийного» мышления (в 70-е годы возникли духовные соприкосновения режиссера с дзен-буддизмом). Попытка же моделирования реального звучания вселенской гармонии выводит музыкальную концепцию Тарковского на ритуально-философский уровень. Ведь, согласно восточной музыкальной эстетике, звук является особым способом со-Творения гармонии мира. Стремление к такой активизации функции звуковой составляющей фильма иллюстрируют акустические фантазии самого режиссера, всегда четко ощущавшего всю звуковую партитуру картины: «Шаги... А потом будет пролом в трубе... И в этом месте будет слышно птичье пение. Оттуда – снаружи...», – вспоминает Э. Артемьев одну из квази-звуковых притч, которыми изъяснялся режиссер (42).

Для начала оказалось важным воплотить сам момент «путешествия в

зону». Трехминутный фрагмент перехода сознания героев из одной реальности в другую озвучивается при помощи синтезирования конкретных шумов с их искусственными производными. За основу взят стук колес дрезины, на которой совершается «проезд». «Сначала я просто добавил реверберации, – объясняет Э. Артемьев, – в одном месте побольше, в другом поменьше. Потом заменил естественный акустический перестук «искусственным». Потом подложил под это звучание мужской хор (да еще транспонировал его на октаву вниз). Прибавил – мельчайшими, буквально гомеопатическими дозами – другие акустические фоны. В результате стук колес звучит сначала естественно, а затем, с каждым новым десятком секунд, все более фантастично, отстраненно, «нездешнее» (43). В «Проезде» мы слышим, как утончается звуковая материя, постепенно преобразуясь из звучания в призыв, шелест – происходит «путешествие» внутрь звучания, за пределы его физической ощу-щаемости. Этот эпизод становится звуко-акустической метафорой главной идеи «Сталкера» (и всего метафильма Тарковского).

Симптоматично, что задача, к которой Тарковский и Артемьев пришли, отталкиваясь от воссоздания реального современного звукового мира, оказалась весьма актуальной для музыкальной культуры семидесятых. Вопрос взаимоотношений между звуком, окультуренным музыкальной традицией, звуком как акустическим (природным) явлением и тишиной стал программой творчества целой плеяды композиторов: В.Сильвестрова, С. Губайдулиной, А. Шнитке, А. Вустина, Э. Денисова... (44), Немаловажно и соприкосновение с минималистской мистической эстетикой, оформившейся в Америке и Европе в конце семидесятых, которая также воплощала реакцию на предельное техническое усложнение творческого процесса.

«Сталкер», в свою очередь, образовал вершину в линии минимализации спектра кинематографических средств на протяжении всего метафильма Тарковского. В этой картине воплотилось стремление режиссера к кинематографическому претворению классицистского принципа единства

места-времени-действия. Однако внешняя минимализация средств (в том числе музыкальных) только способствовала углублению духовного уровня содержания.

Итак, тишина становится единственным мостом к одухотворению звукового мира «Сталкера». Не случайно и цитата из Апокалипсиса поручается шепчущему голосу жены героя. Звуковая партитура фильма насыщается всякими пограничными звучаниями. По свидетельству Э. Артемьева, ему «приходилось заниматься вещами малозаметными либо почти невидимыми – отзвуками, шелестами, перезвонами. Всякой таинственной звукописью. Игрой объемов: на пленэре одно звучание, в закрытом помещении совсем другое» (45).

Такие «переходы» в иное звуковое измерение подготавливают собственно стадию медитации. Она достигается средствами создания некоей синтетической конструкции, объединяющей восточный и западный принципы музыкального конструирования. «Зона» Сталкера продолжает опыт, начатый Сном Криса в «Солярисе».

Что же оказалось этой «восточной» музыкой, сделанной «западными» руками», этим «слиянием духа двух культур» (46) ?

Музыкальная композиция, ставшая основной характеристикой Зоны, объединяет западный и восточный материалы во внутренне подвижной минималистской конструкции. Основой здесь стал стиль импровизаций индийских музыкантов, в котором струнная «вина», как правило, тянет один бесконечный звук, поверх которого разворачиваются различные музыкальные события. Внутри сонорного пространства такого типа, организованного при помощи синтезатора, развиваются две линии: типичная западноевропейская мелодия XIV века «Pulherium Rosa» (исполненная на средневековой блок-флейте В. Мартыновым и пропущенная через каналы эффектов синтезатора) и азербайджанский мугам (исполненный на таре армянским музыкантом Судзуки и данный в пониженной скорости). Драматургия последования музыкальных фрагментов Зоны моделирует

постепенный процесс интеграции восточной и западной составляющих за счет сближения в них принципов мелодического развития: мелодия флейты пытается следовать импровизации тара и наоборот. Таким образом достигается желаемая цель: в западном материале выявляется потенциал к квази-восточному медитативно-концентрирующему воздействию. Что и символизирует, по мнению авторов, рождение нового способа духовного самоосознания для европейского человека.

Две заграничные картины Тарковского – «Ностальгия» и «Жертвоприношение» – представляют качественно новую ступень звукового осмысления кинематографической реальности. Этот новый этап, в то же время неразрывно связанный с предыдущими поисками, несет в себе их квинтэссенцию. За границей режиссер работает уже без помощника «с композиторским ухом» (итальянцы не захотели участия в картине русского композитора Э. Артемьева). Такое единоначалие в звуковой сфере способствовало конечному выявлению собственного музыкантского слышания режиссера. Представляется очень метким замечание-прогноз Э. Артемьева о том, что в своих звуковых поисках режиссер «устремленно шел к какому-то простейшему языку... Он действительно освобождался от чувственного» (47). В последних фильмах это в первую очередь связано с окончательным отказом от заказной авторской музыки. В новых условиях главными подручными средствами становятся звукорежиссура и работа с цитатным материалом.

Продолжая минималистскую направленность предыдущих лент, Тарковский достигает в «Ностальгии» и «Жертвоприношении» реального воплощения идеи интеграции всех звуковых слоев своего метафильма. Причем осуществляется это на абсолютно новом уровне этнологических обобщений. Идея проистекания музыки из звуко-экологической среды, начатая в «Зеркале» (вспомним обилие в фильме гудящих звучаний), здесь доведена до уровня межэтнического обобщения. Через поиск некоего звукового природного эквивалента в поздних картинах режиссера

происходит выявление общности между разно-национальными музыкальными высказываниями на уровне строения звуковой ткани. Причем принимаются во внимание и разные исторические этапы проявления в музыкальных опытах творческого потенциала человека (от примитивного бытового музицирования до сознательного культивирования духовных ценностей). Таким образом, выстраивается более подробный, чем в предыдущих фильмах, эволюционный ряд. Причем его внутренняя акустическая однородность удваивает эффект одномоментности происходящих в фильме звуковых событий, связанный с действием механизма, близкого дзенской суггестии. Ведь, согласно дальневосточным учениям, основным способом развития мысли является создание ассоциативной нити, в которой каждый символ, помимо положения в общей цепочке, имеет свою внутреннюю иерархию значений. Чем-то вроде таких звеньев и оказываются в поздних картинах Тарковского разно-национальные музыкальные ассоциации, объединенные однородностью звучаний. Таким образом, метафильм приближается к буквальному воплощению гессевской метафоры «игры в бисер» (48).

Еще один нюанс в квазивосточное построение мысли в «Ностальгии» и «Жертвоприношении» вносит тот факт, что в последние годы жизни склонность режиссёра к мистическому, ритуальному переживанию действительности сопутствовала увлечению антропософией Р. Штайнера. В период пребывания в Берлине зимой 1984 - 85 г. планировался даже фильм о немецком философе-мистике, в связи с чем в культурно-творческой концепции Тарковского явно возрастает уровень доверия органически-природному началу. Вот «закон мистика», играющий заметную роль в учении Штайнера; «Природа – великий вождь к божественному; и сознательное искание человеком источников истины должно идти по следам ее спящей воли» (49). Представляется весьма значительным влияние этой позиции именно на звуковую ауру поздних фильмов Тарковского. Звуковым зерном в них избирается некий природно-акустический символ,

отождествляемый во внутренней реальности картины с понятием звука вообще.

В «Ностальгии» звуковой доминантой становится звон-плеск. Двойная природа символа объясняется бинарностью самой идеи фильма. Плеск здесь становится выражением взаимоотношений человека и природы в географически сходных, близких режиссеру водно-береговых ландшафтах Италии и России. Звонящий же призыв выполняет в слуховом сознании зрителя роль проводника к метафизическим сферам, символом которых он является (не зря же говорят о звонящей тишине). Сферы эти явно находятся где-то в соприкосновении с восточным понятием медитации. Не случайно древняя буддийская легенда гласит о том, что источником дзенской суггестии как духовной дисциплины стало позванивание колокольчика блаженного Пуко (50). Да и по свидетельству этнологов этот звук является акустическим символом дальневосточного региона (51). Таким образом, звучание в «Ностальгии», как и в восточных учениях, зачастую не является самоцелью, а напротив, оказывается нацеленным на свое собственное преодоление в сознании слушателя с целью достижения его духовного сосредоточения. Причем некое измененное состояние сознания здесь, вероятно, зависит и от драматургии звуковых включений в ткани фильма – они не всегда синхронны не только конкретному изображению в кадре, но часто и сюжетному действию картины (взять хотя бы фоническое звучание электрической пилы, настойчиво контрапунктирующее изображению жилища Доменико, не подкрепленное в фильме визуальной характеристикой объекта).

Кроме того, само понятие ностальгии, соответственно разным звуковым уровням, на протяжении фильма получает несколько смысловых расшифровок. Так в виде душевного подспудного влечения, перелива неясных ощущений, оно осуществляет себя в синтетических мерцающих звучаниях плеска-звона. Момент зарождения этого сложного фона, сложения его из отдельных составляющих, видим в сцене в доме Доменико. Звуки

ниспадающих внутри дома дождевых капель постепенно обогащаются металлическим звоном-постукиванием. Эмоциональная окраска этого звучания возникает в результате взаимоперетеканий между звоном и дребезжанием электропилы, символизирующей боль воспоминаний («нельзя все время думать об одном и том же») и раскаяние Доменико. Звон-плеск в синтетическом виде предстает также в момент видений-воспоминаний Андрея о русской природе. Близкий по фактуре тембр звучит и в сцене ритуального выноса скульптурного изображения Богоматери (здесь водным эхом отдаются шаги женщин).

В этой же звуковой среде зарождается «парамузыкальное» (по выражению Е.Васильченко (52)) народное музицирование, столь же ускользающее в силу своей тембровой и высотной невыявленности. Сюда можно отнести звучание русского плача в видении-воспоминании Андрея, где высотно и ритмически не дифференцированное стихийное многоголосие постепенно перетекает в звон, сменяющийся тишиной (а может, его и не было?). Эта природно-акустическая параллель дополняется сравнением разнонациональных «парамузыкальных» традиций: русский плач продолжает плавное течение молитвенного гула капеллы Мадонны дель Парто (предыдущий кадр).

В другом сновидении Андрея, где брачная тема контактирует с этнической (объятия русской Марии и итальянки Эуджени; слияние образов двух женщин), звучит русский свадебный «язык», так называемая «вечерняя», «вечериночная» музыка – уникальная форма подпевки свадебному плачу невесты, имитирующая исторически вытесненный скрипичный наигрыш. Тембровая промежуточность (неоднозначность) звучания, заключенная уже в воссоздании характера звучания струнного инструмента, усиливается в контексте окружающей звуковой среды фильма. Специфическое дрожание голоса ассоциируется с вибрацией, рождающей звоны, насыщающие всю звуковую ткань картины (в этой конкретной сцене голосовой «язык» является продолжением звенящих призвуков сна Андрея).

В том числе возникает переключка с брэнчанием язычков металлических бубенчиков в эпизоде с Мадонной дель Парто – тема женского страдания отзывается в разных этнических вариантах. Плавность же течения-кружения мелодии «вечериночной» в сочетании с постоянной игрой метрических и ритмических акцентов делает эту музыку продолжением водных плесков и струений.

Подобным процессом звукового ассоциирования можно объяснить и введение в картину примера древнекитайской музыки VI века до н.э., т.к. и здесь основу звуковой ткани составляет голосовая вибрация.

Далее идея звуковых смешений продолжает реализовываться в одномоментных соединениях этнически различного материала. Однако здесь сознание зрителя сталкивается с проблемой фобии (боязни) контакта, ставшей главной духовной болезнью нашего века. Эта неспособность современного человека к культурной коммуникации передана отсутствием в некоторых межэтнических (в звуковом отношении) эпизодах фильма связи с окружающей звуко-средой. Так еще один сон-воспоминание о России озвучивается при помощи смешения мотивов индийской песни и итальянской тарантеллы. Зритель попадает в акустическую атмосферу уличных радиотрансляций. Частотные наложения, обычные для мирового радиоэфира, воспроизводят полистилистику звуковой ауры Земли. Такое отстраненно-механическое смешение звуковых этносов становится отражением современного, географически расширенного музыкального метасознания.

Иной вариант темы технизированной интерпретации произведений музыкальной классики предстает в сцене самосожжения Доменико. Здесь лишь «въезды» срывающейся магнитофонной пленки, воспроизводящей финал 9-ой симфонии Бетховена (тему «Freude, schöner Gotterfunken» – «Радость, прекрасная Божья искра»), звучат продолжением общей звуковой среды фильма – вторят навязчивому тембру электропилы, символизирующей душевную боль и раскаяние героя-двойника. Сама же музыка,

законсервированная и герметично упакованная, остается непричастной окружающему ее звучащему миру. И именно эта звуковая непричастность воплощает истинный смысл бетховенского рефрена, заключенный в «не прямой», «критической» трактовке шиллеровского текста, призывающего людей к единению. «Миллионы» на площади продолжают безучастно смотреть на обгорающий труп Доменико, Ностальгия индивидуально-географическая уступает место вселенской ностальгии по истинной духовной Соборности.

Задачей картины стало преодоление этой антиконтактности произведений искусства в современном обществе. Иными словами, радикальная полистилистика в фильмах Тарковского стремится обрести ключ к внутренней интеграции составляющих (интересно, что параллельный этому процесс идет в симфониях автора-изобретателя понятия музыкальной полистилистики А. Шнитке).

Целостность и единство мира музыкальной культуры режиссер пытается восстановить, как уже говорилось, используя метод нанизывания звуко-ассоциаций. В «Ностальгии», в соответствии с основной русско-итальянской идеей фильма, Тарковский останавливает свой выбор на таких музыкальных фрагментах, как № 1 из Реквиема Дж. Верди и русский фольклорный напев (свадебная «Ой вы, кумушки» (53)). В фильме мы слышим два момента образно-звукового ассоциирования этих культурно и стилистически далеких друг от друга музыкальных пластов – в начале и в конце. В этой музыкально-тематической (в буквальном и в образном смысле) арке Верди оказывается внутренним сводом (кстати, данная архитектурная деталь звуковой организации картины получает в финальных кадрах и зримое воплощение – изображение русского пейзажа комбинируется с итальянским собором). Поиск родства между двумя музыкальными темами объясняется уже общностью заключенной в них словесно-образной семантики (плач по погибшему и заупокойная месса). Сближение тем возникает (в начале фильма) в результате наплыва (в

звукорежиссерской терминологии – кроссфейта) одного фрагмента на другой в момент их звуковысотного и интонационного ассоциирования (см. Приложение). Точка звуковысотного сопряжения тем совпадает с вершиной-источником вердиевской золотой секвенции, сопровождающей скорбные мотивы «dona» у сопрано. Само же проистекание из вершины, основанное на опевании терцовой интонации, почти дублируется внутрислоговым распевом «Кумушек» (ракоходный вариант мотива).

В «Жертвоприношении» кинематограф Тарковского достигает уровня чистого медиума в приравнивании внутренней реальности автора-героя катафатическому мировому процессу. Экзистенциальная прозрачность сюжета картины сводит к минимуму случайную конкретику как визуального, так и звукового рядов. Предельное обнажение внутриментальных структур повествования переносит центр событийной тяжести картины в область собственно звукозрительной фактуры.

В драматургии звучаний фильма можно проследить историю человеческого духа в его отпадениях и стремлении к Спасению.

Звуковое зерно фильма приобретает экзистенциальное звучание. В нем продолжает свое развитие этно-экологическая идея предыдущей картины. Сведение всей звуковой реальности к звону-гулу делает фильм своеобразным акустическим слепком с дальневосточного типа общения человека с космосом (в данном случае – в ареале, охватывающем Дальний Восток и Юго-Восточную Азию). В то же время общение это с позиций Тарковского-христианина приобретает конечные, апокалиптически запредельные формы. Что достигается, напротив, конкретизацией смысловых значений звуковых эффектов картины. Природно-акустический звон-гул конкретизируется в соответствии с воспроизведенной в фильме ситуацией ядерной войны.

Так стеклянный звон возникает в картине не иначе, как реакция посуды и люстры на вибрацию воздуха, либо треск лопающегося в огне оконного стекла. Гулы же воспроизводят характерные звучания реактивных (невидимых) ядерных источников. Все (почти без исключения) остальные

звуковые эффекты фильма, так или иначе (технически или образно) оказываются производными от этих двух «источников». В соединенном и раздельном вариантах эти звучания воплощают апокалипсическую вибрацию мира и ответный, «животный» (как сказано в фильме) страх человека – таков современный предел взаимоотношений человека с Богом,

Звуковое моделирование реализует в картине важнейшие перипетии этих отношений. Так функцию своеобразного звуко-образного стержня фильма выполняет звон-вращение падающей (настойчиво невидимой) монетки – символ колебаний, пронзающих человеческую душу в момент испытаний и выбора. Чтобы показать вселенскую значимость этого момента, Тарковский усиливает отдельные составляющие звука до макро-эффекта – звон катящейся монетки предстает отдающимся в акустической сфере Земли вращением-гулом реактивного двигателя.

Звуковые превращения в направлении от звона к гулу играют особую роль и в попытке Спасения человечества, предпринимаемой автором-героем фильма средствами музыкально-ритуального преобразования действительности.

В картине задействован способствующий этому материал традиционных музыкальных культур Швеции (54) (лопарские выкрики Jokar) и Японии (флейтовая дзенская суггестия). Драматургия перетекания-превращения выкриков во флейтовый ритуальный наигрыш отражает путь, предлагаемый Тарковским европейскому сознанию: через обращение к подсознательному, природному началу – к духовной самодисциплине.

Используемые в фильме фрагменты шведской музыки (пастбищные вокальные валлоты, иначе – выкрики) становятся особым видом преобразования «речевой материи» {55) фильма.

Нужно отметить, что в «Жертвоприношении» вообще достигается экзистенциальный предел в трактовке речевой составляющей звуковой дорожки. Если в предшествующих картинах этот процесс связывался с демонизацией исторически конкретных негативных образов (немцы, татары),

то теперь он воплощает одну из сторон духовной самооценки человека – самоосознание им внутри себя слабости, граничащей с животным инстинктом. Сюжетная ситуация фильма связывает пробуждение в человеке «животного» страха с образом Аделаиды. Роль, подробнее всего анализирующая отпадение человечества от Бога, озвучивалась четырьмя актрисами. Воплощением стихийной косности, пробуждающей первобытные магические свойства человеческой речи, становятся звуки, граничащие с голосами животных (лай, визг). Здесь не лишним будет заметить, что именно частая смена физических голосовых характеристик, как и различное звукоподражание, являются (в контексте установок традиционной народной культуры) одним из основных признаков ритуальной речи (56).

Шведские выкрики продолжают эту линию уже в силу конкретной прикладной установки на контакт именно с животным миром (в заметке И. Земцовского читаем о том, что выкрик рассчитан на «быструю обратную связь» (57)) – эта своеобразная форма понукания скота включает сигнальную имитацию различных голосов животных. Важную особенность выкриков в свете выше сказанного составляют быстрые переключения характера пения-крика (в частности – регистров). Кроме того, человеческий голос издревле темброво подстраивается здесь и под звучание музыкального инструмента – лура или рога (инструментальная традиция шведской пастбищной музыки исторически была вытеснена вокальной техникой «кюйя»). Фальцетообразный бестекстовый крик в высоком («головном») регистре (до 3-ей октавы), внезапно переходящий в низкий «грудной» тембр, наглядно иллюстрирует «преодоление» человеком рамок собственного физического бытия и выход к надсознательным сферам. Импровизационная непредсказуемость мелодий выкриков следует «самым загадочным, стихийным процессам» (58), происходящим на коллективном уровне человеческого сознания. Не случайно они зачастую контрапунктируют апокалипсическим обморокам и видениям персонажей.

Постепенный переход-слияние выкриков со звучанием буддистской

флейты сякухати (ее слушает Александр) воплощает новые уровни этого ритуального движения. Общий для этих традиций композиционный принцип нанизывания относительно устойчивых мотивных структур, соответственно количественному преобладанию во второй половине фильма японских звучаний, вовлекается в действие универсального (для японцев – вселенского) динамического закона «дзё-ха-кю». Последний, являясь особым рода трехфазной динамической прогрессией, создает в фильме звуковую пульсацию-ускорение, «стягивающую в точку» (59) весь звуковой мир. Система отдельных тонов и мотивов-формул в китайско-японской буддистской музыкальной практике отождествляет элементы потока человеческого сознания с составляющими общественной и космической иерархий. Направленный поток человеческих мыслей (он же – поток различных тонов) является средством действенного преобразования физической реальности (собственно ее устранения).

Итак, посредством флейтовой суггестии звукошумовая материя к концу фильма словно исчерпывает самую себя – «приносится в жертву». Происходит трансформация апокалиптического звона (как психического стресса) в «колокольчик Пустоты» (символизирующий преодоление человеком физического источника страха).

Прямая связь физического преодоления с духовным иллюстрируется еще одним уровнем культурных параллелей. Баховская ария «Erbarme dich» («Сжался»), обрамляющая фильм, сама по себе является воплощением молитвенного (неизбежно жертвующего) состояния. Процесс звукорежиссерского (квази-композиторского) оформления картины помещает ее в диалогическую ситуацию. В заключении фильма мы вновь (как в случае с «Кумушками» и Реквиемом Дж. Верди в «Ностальгии») наблюдаем применение Тарковским метода музыкального ассоциирования-наплыва. Шведские пастушьи выкрики, накладываясь на баховскую скрипичную тему вступления к арии, словно «прокладывают» мелодический контур будущего возгласа-мольбы солирующего альтя, высотно и

интонационно подготавливают его. У нас на глазах, таким образом, происходит «рождение» баховской молитвы из прамузыкальной материи выкриков. Совмещаются два образа пастырей – Бога и человека. В жертве, принесенной человеком, просвечивает Божественный Евангельский прототип. Итогом фильма становится их Единение.

Итак, сакральная сущность сюжета фильма выявляется не в последнюю очередь через монтаж; музыкальных событий. Это происходит отчасти благодаря и музыкально-исторической рефлексии, возникающей в результате сведения разнородных музыкальных пластов в единое смысловое поле. Согласно мнению о том, что музыка во всякую эпоху в той или иной мере питается речевой интонационностью (экстрамузыкальной составляющей *художественной* действительности – по М.Ш. Бонфельду), финальный звуковой наплыв «Жертвоприношения» (соединение выкриков с баховской арией) можно рассматривать как моделирование исторического процесса интеграции в искусстве «высокого» и «низкого», духовного и бытового начал.

Прослеженное нами в метафильме Тарковского эволюционное движение свидетельствует о единстве авторского слышания кинематографического *звукового мира*. Это подтверждает и обширный список работавших с режиссером звукооператоров (И. Зеленцова, С. Литвинов, И. Рондани, Р. Уголинелли...), не оказавший существенного влияния на общую звуковую концепцию мастера. Не случайны свидетельства композитора Э. Артемьева (работавшего с Тарковским над «Солярисом», «Зеркалом», «Сталкером») об активном непосредственном участии режиссера в процессе музыкально-звукового оформления своих картин. Звукозапись часто проходила «в четыре руки» – «Андрей работал очень детально. Все слушал, все сводил, сам сидел на микшере: добивался нужного ощущения, а не просто давал задания» (60) (к сожалению, в окончательную версию «Соляриса» не вошла сцена в «зеркальной» комнате, где звуковая дорожка сохранила свидетельство личной «композиторской» импровизации

Андрея Тарковского).

Как было показано, звуковая дорожка фильмов Тарковского, по мере своего саморазвития (интеграции отдельных уровней), постепенно выявляла глубинную причастность к основам художественного замысла режиссера. Благодаря кристаллизации сакральной сущности фабулы картин, особая, специфическая трактовка в них звуковой сферы становилась все более необходимой. В ритуально преображенном мире звучание все больше выявляло свою партиципационную (ритуально-воссоединяющую) функцию. Ведь звук, как известно, издревле является главным средством контакта человека с миром, не видимым глазу. Потому закономерным для религиозно (ритуально) мыслящего кинорежиссера оказалось и (отчасти подсознательное) стремление к отражению звуковой координаты своих фильмов в их визуальном ряде – ритуальная трансформация (уподобления звучанию) пространства кинокадра. Становится ясно, таким образом, что музыкальная сфера в картинах Тарковского не ограничивается собственно звуковыми явлениями. На протяжении эволюции метафильма вся *запечатлеваемая* им физическая реальность постепенно обретает свойства некоего музыкального макрокосмоса, организующего определенным (квази-музыкальным) образом наше восприятие. Однако этот вопрос представляет собой уже тему отдельного исследования.

Идея же постепенного «восхождения», реализованная в звуковой стороне метафильма Тарковского, на протяжении творческой эволюции мастера принимала непосредственную подпитку с разных сторон. Но наиболее важный импульс, вероятно, был получен от отца. Дело в том, что одним из важных качеств «наследства» Арсения Александровича для режиссера оказалась музыкальность его поэзии, проявляющаяся в образном строе и уже упоминавшихся конкретных фонетических особенностях текстов. Для нас сейчас важен аспект этого влияния, касающийся места музыки в поэтической модели мира Арсения Тарковского. Для начала – она присутствует на всех ее уровнях: *звучащим* предстает мир мертвых; земной

мир озвучен музыкой природы; отдельную музыкальную область представляет сфера человеческого творчества, плавно перетекающая в горный мир – лира (музыкальный инструмент и символ творчества), как указывает филолог С. Руссова, «вдвинута в окно» четырехчленной структуры поэтического мироздания поэта – «находится на границе человеческого и божественного миров» (61). Представляется важной подвижность этого мира. Тотальная одушевленность всех сфер становится импульсом для его внутреннего творческого движения по направлению к Богу: творчество умерших *продолжает жить в памяти новых поколений*; вещный, природный мир также, одухотворяясь, приходит в движение; наконец, сама душа поэта стремится ввысь. При этом основу творческого познания бесконечных внутренних связей мира составляет божественное Слово – источник и цель, начало и конец движения. Внутреннее круговращательное движение, присущее поэтическому миру Арсения Тарковского, воспроизводится в художественной системе фильмов Тарковского-режиссера и подкрепляется самим жизненным «артефактом» существования сына – кинематографиста. Ведь уже в нем заложена реализация идей памяти поколений, приведения в *движение* вещного мира.

Приложение

В данной схеме отражено внутреннее развитие звуковой дорожки фильмов А.Тарковского.

Шумы, Речь и Музыка реализуют эту эволюцию в конкретном звуковом материале.

СЛОВО же выступает в значении ЛОГОСА – «закона», «первичной причины» (62) и цели движения.



ПРИМЕЧАНИЯ

1. См.: Ключева, И.В. Достоевский – Бахтин – Тарковский; принцип «зеркальности» // М.М. Бахтин: эстетическое наследие и современность. Изд-во Мордовского Ун-та, 1992. Ч.1.

2. Фиксацию подобных интертекстовых включений находим в исследованиях Д. Салынского, И. Ключевой, М. Ромадина и др.

3. Название ст. С. Кусьмерчика // КЗ. 1989. № 3.

4. Название ст. Х. Левгрэн // КЗ. 1992. № 14.

5. Салынский, Д.А. Особенности построения художественного мира в фильмах А.Тарковского. Дисс... к. искусствоведения. М., 1997.

6. Леви-Стросс, К. Мифологии. М.; СПб, 2000.Т. 1. С. 25.

7. Цитируется из переведенного фрагмента «Запечатленного времени» по кн.: А.Тарковский: начало... и пути: Воспоминания, интервью, лекции, статьи / сост. и ред. М. Ростоцкая. М.: ВГИК, 1994. С. 51.

8. Суркова, О. Книга сопоставлений: Тарковский – 79: (Диалоги). М., 1991. С. 133.

9. См.: Бонфельд, М.Ш. Музыка как мышление // Музыка начинается там, где кончается слово. Астрахань; Москва, 1995.

10. Бонфельд, М.Ш. Указ. соч. С.142.
11. Tarkovsky, A. Time within time. The diaries, Calcutta, 1991. P. 309 (пер. с англ. – Н.К.).
12. Цит. по изд.: Туровская, М.И. 7 S или фильмы Андрея Тарковского. М., 1991. С. 41.
13. Имеется в виду комментаторский тип кино-музыки. В случаях подобного словоупотребления принимается во внимание устоявшееся в киноведении противопоставление комментаторского и контрапунктического типов совмещения звука с изобразительным рядом (комментаторский тип музыки предполагает эмоциональную «расшифровку» зрительного ряда кинофрагмента, контрапунктический – введение в него нового, самостоятельного музыкального смысла).
14. Суркова, О. Указ. соч. С. 133.
15. Из интервью, опубликованного в кн.: Туровская, М.И. Указ. соч. С. 96.
16. «Мелодизация» всего звукового материала пьесы была в качестве новой звуковой эстетики выдвинута в 1931-34г. радиопрограммой Всемирного театрального фестиваля, организатором которой (при участии Э. Пискатора) выступил Вс. Мейерхольд.
17. Замечание Тарковского цитируется по изд.: Шерель, А. Взаимовлияние творческих традиций в эстетике аудиовизуальных искусств // Искусство и искусствознание на пути преодоления мифов и стереотипов. М., 1990. С. 248.
18. Напомню, «Реабилитация физической реальности» – знаменитый подзаголовок и главная идея книги З. Кракауэра. В 1960 году «Theory of film» вышла в Oxford University Press.
19. Цит. по: Шерель, А. Указ. соч. С. 245.
20. Там же.
21. Нельзя не упомянуть здесь о наивном использовании приема взаимопротекания музыки и шумов для иллюстрации музыковедческой идеи

интонационного генезиса, запечатленной в фильме Ж.Дювивье «Большой вальс» (композитор Д. Темкин) – постепенное перерастание природных шумов в музыку здесь наглядно демонстрирует рождение штраусовских «Сказок Венского леса».

22. Цит. по: Сулова, Л. Прорыв в новые звуковые миры // МА. 1995. №2. С. 36.

23. Артемьев, Э. Убежден: будет творческий взрыв // МА. 1993. № 2. С. 15.

24. Петров, А. Эдуард Артемьев и Андрей Тарковский («Музыка в фильме мне не нужна...») // Салон аудио видео. 1996. № 5. В работе использован материал сайта Electroshok records, 2002.

25. Суркова, О. Указ. соч. С. 136.

26. Цит. по интервью с Э. Артемьевым, опубликованному в кн.: Туровская, М.И. Указ. соч. С. 94.

27. Артемьев, Э. Он был и навсегда останется для меня творцом... // О Тарковском. М, 1989. С. 213.

28. С.С. Беринский: Живой материал всегда сопротивляется // МА. 1999. № 3. С. 72.

29. Подобный прием встречаем в другом, собственно музыкальном сочинении Э. Артемьева – в «Двенадцати взглядах на мир звука» – конкретные шумы подвергаются участи поглощения «голосом» темиркоммуза.

30. Цит. из интервью с М.С. Чугуновой, опубликованного в кн.: Туровская, М.И. Указ. соч. С. 120.

31. Здесь возникают ассоциации с музыкально-фонической функцией речи в фильмах С. Параджанова (например, персидская и древнеармянская речь в «Цвете граната» – 1970г.).

32. Волошинов, Н.В. Слово в жизни и слово в поэзии // Звезда. 1926. №6. С. 252.

33. См.: Руссова, С. Н. Заболоцкий и А. Тарковский. Опыт

сопоставления. Киев, 1999.

34. Цит. из интервью, опубликованного в кн.: Туровская, М.И. Указ. соч. С. 98.

35. Известно обращение Тарковского к трудам по дзен-буддизму Померанцева и Розенберга.

36. Цит. из интервью, опубликованного в кн.: Туровская, М.И. Указ. соч. С. 93.

37. См. кн.: Бураго, С.Б. Музыка поэтической речи. Киев, 1986.

38. Руссова, С. Указ. соч. С. 69.

39. См. об этом: Бураго, С.Б. Указ. соч.; Черемсина, Н.В. Русская интонация; поэзия, проза, разговорная речь. М., 1982.

40. Вагнер, Р. Избранные работы. М., 1978. С. 345.

41. Бураго, С.Б. Указ. соч. С. 34.

42. Петров, А. Э. Артемьев и А. Тарковский («Музыка в фильме мне не нужна...») // Салон аудио видео. 1996. № 5. Использована информация сайта Electroshok records, 2002.

43. Петров, А. Указ. соч.

44. Напомню, что такое расширение собственно композиторской деятельности за счет внедрения философско-концептуальной сферы было манифестировано американским композитором Дж. Кейджем еще в 1952 году в его квази-музыкальном опусе «4,33».

45. Петров, А. Указ. соч.

46. Цит. слов Тарковского по: Петров А. Указ. соч.

47. Цит. по интервью с Э. Артемьевым, опубликованному в кн.: Туровская, М.И. Указ. соч. С. 98.

48. Среди дневниковых записей режиссера встречаем выражение восхищения этим литературно-философским опытом транспонирования восточного принципа творческого мышления на культурный (в том числе и музыкальный) уровень.

49. Цит. по: Штайнер, Р. Из области духовного знания, или антропосо-

фии. М., 1997. С. 39.

50. См. об этом: Sanford J., *Shakuhachi Zen: the Fukeshu and komuso*. P. 416; Есипова М. Музыка Японии в исторических взаимодействиях // МА, 2001. № 2. С.161.

51. См. об этом: Васильченко, Е.В. Музыкальные культуры мира. М., 2001. С. 87.

52. Васильченко, Е.В. Указ. соч. С.64.

53. Русская народная песня свадебного обряда, вероятно, взятая режиссером с пластинки «Усвятские песни: Поет народная исполнительница Ольга Сергеева. Свадебные песни и плачи» (Сост. и аннот. Е. Разумовской. «Мелодия», 1978).

54. Любопытен факт использования Тарковским в «Жертвоприношении» шведских выкриков, генетически родственных записанным в 70-е г, в России новгородским ауканьям. (Тема интонационных параллелей между шведской и русской народными музыкальными традициями затрагивалась М. Лобановым в статье «Григ, Шопен и... новгородские ауканья» (МА. 2001. №2)).

55. И.И. Земцовский, ставя вопрос о выделении выкриков в отдельный фольклорный жанр, видит в них речевую составляющую (а не собственно музыкальную – вокальную или инструментальную) определяющей. См.: Земцовский, И.И. Выкрики: феномен и проблема // Зрелищно-игровые формы народной культуры. Л., 1990.С. 110.

56. О магической семиотизации в народной культуре человеческого голоса за счет возможных различий в его физических характеристиках см. м-лы сборника: Мир звучащий и молчащий. М., 1999. (Статьи С.М. Толстой, Т.А. Агапкиной)

57. Земцовский, И.И. Указ, соч.С.104.

58. Грубер, Р.И. Из области изучения музыкальной культуры современности // Музыкознание: Временник отдела музыки. Л., 1928. С. 149.

59. Есипова, М. Сущностные черты японской традиционной музыки.

Автореф.... канд. Искусствоведения. Ташкент, 1988. С. 21.

60. Цит. из интервью с Артемьевым, опубликованного в кн.: Туровская, М.И. Указ.соч. М., 1991. С. 99.

61. Руссова, С. Указ. соч. С42.

62. Цит. по: Новейший философский словарь / изд. В.М. Скакун. 1998. С. 373.

Фрагмент из книги «Архепит детства – II: дети и сказка в культуре, литературе, кинематографии и педагогике» (С.124-161)